

OS CAVALEIROS DE ARTUR: DO MITO LITERÁRIO À EXPERIÊNCIA DAS OUTRAS ARTES

Maria do Rosário Paixão



A figura do cavaleiro aqui representado faz parte de uma curta-metragem que pôde ser vista na Gulbenkian entre Dezembro e Janeiro de 2005, no âmbito de uma exposição intitulada “Vidas imaginárias”. O título desta exposição inspira-se (como nos é explicado no texto do respectivo catálogo)¹ numa obra do mesmo nome de Marcel Schwob, um autor simbolista finissecular que exalta o mergulho no desconhecido, nas lendas e seus mistérios, como forma de fortalecimento do ser humano, e cuja obra é singularizada também pelo método adoptado, em que os protagonistas são reais mas os feitos podem ser fabulosos e fantásticos.

É inserida nesta exposição e neste contexto de referências que surge a instalação fílmica referida, apresentada como “cena de um combate singular”. O artista plástico, dramaturgo e coreógrafo Jan Fabre é simultaneamente autor e “performer” deste trabalho que ele intitulada LANCELOT, um nome que nos abre caminho para o mundo lendário e medieval dos cavalei-

¹ Fabre, Jean *et al* (2005), *Vidas Imaginárias*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 5.
Revista da Faculdade de Sociais e Humanas, n.º 19, Lisboa, Edições Colibri, 2007, pp. 59-68.

ros de Artur². Esta comunicação parte assim de uma evidência que se prende com o interesse por parte de um imaginário artístico contemporâneo pela especificidade de um discurso literário identificado com a figura de Artur e dos seus cavaleiros, cujos primeiros textos escritos em verso narrativo surgem em França, no sec. XII.. Como é que hoje essas várias artes se entrelaçam na narratividade do mito? Que olhar manifestam elas, relativamente a este tempo longínquo, assim tornado presente? De que forma poderá a singularidade do texto literário medieval ajudar a pensar as artes hoje, na componente experimental de que vivem e na liberdade prática de que precisam? Ou, de que forma poderão essas artes, hoje, ajudar a redescobrir a singularidade de um discurso literário que, apesar de tão afastado no tempo parece guardar, no seu interior, uma fonte de permanência e actualidade, ao mesmo tempo que vai resistindo às inúmeras interpretações e estudos de que tem sido alvo.

Sabemos como vem de longe este diálogo entre a literatura e outras artes, que atravessa a Cultura Ocidental remontando às conhecidas definições de *pintura como poesia muda* e da *poesia como pintura falante* atribuídas por Plutarco ao poeta Simónides de Ceos (Aguiar e Silva, 1990:163). Embora nem sempre com a mesma expressividade, é certo que esta simbiose artística entre a qualidade poética da palavra e a imagem visual foi atravessando os séculos, gerando formas híbridas que se mantêm ao longo de vários períodos históricos, como é o caso de uma forma de poesia que pretende primeiro comunicar visualmente com o leitor-espectador, e cujas raízes helenísticas encontram expressão moderna nos caligramas de Apollinaire. Mas é na época romântica e ao longo do século XIX que a riqueza da palavra poética, entendida como símbolo universal e faculdade de tudo exprimir, visa acolher e tornar-se centro de todas as artes, num jogo de correspondências a que Baudelaire alude num poema do mesmo nome e cujos versos convocam para um mesmo espaço literário a intensidade dos sentidos entre “perfumes, cores e sons”. É ainda no século XIX que a literatura e música se irmanam, como artes particularmente ricas e completas, tornando-se espaço de experimentação das mais diversos métodos de interpretação e dando lugar a obras como “Parsifal” e “Tristan und Isolde” de Richard Wagner, obras que ajudarão também, pela visibilidade que lhe dão, a projectar para o futuro este imaginário literário medieval marcado pelas aventuras dos cavaleiros de Artur.

As vocações artísticas que, desde as vanguardas do século XX, promovem o diálogo da textualidade literária com outras forma de expressão, ao

² obra foi proposta por Joana Castaño como tema de análise na cadeira de *Literatura e Outras Artes*, no âmbito da qual temos estudado a permanência de figuras, temas e motivos do universo literário arturiano na experimentação artística da actualidade.

mesmo tempo que repudiam a imitação dão continuidade a uma atitude e produção artística miscegenadas a que se vem associando, de forma incontornável, uma textualidade fílmica, num caminho que traz novas complexidades estilísticas e novas visões da realidade, em muitos casos mergulhadas no passado histórico.

Assim, num contexto contemporâneo, em que o conceito de fronteira cada vez mais se impõe, na sua função mediadora e transformacional, também os estudos literários arturianos, perspectivados nessa fronteira com outras artes, alargada pelos novos recursos da multimédia, vão ganhando cada vez mais consistência e desenvolvimento, chamando à literatura, para um mesmo plano de reflexão, diferentes formas de criação, entre o passado e o presente.

Procurar reflectir sobre o diálogo que se tem vindo a estabelecer entre a especificidade de um discurso literário medieval, fonte de uma mitologia Arturiana, e outras artes, de visão contemporânea, será o principal eixo a conduzir esta reflexão.

A figura do Rei Artur, mais do que uma referência histórica associada a um rei anglo-saxão, imortalizado, pelos seus feitos, na *Historia Regum Britanniae* escrita por Geoffroy de Mounmouth e surgida em 1136, perpetuar-se-á para a posteridade com novos matizes, forjados, como já se disse, em textos surgidos em França, ainda no sec. XII. Nestas histórias, que o tomam como centro de acção e inspiração, Artur, tendo agora ao seu lado Guenièvre, a rainha, passa a ser, antes, a figura central de uma corte que (reflectindo a cortesia e novos costumes da nobreza da época) se afirma como espaço de Encontro, onde se reúnem os seus cavaleiros; um lugar sobretudo de partilha das Aventuras em que estes se envolvem e aí vão sendo contadas ao rei ouvidor, como registam algumas imagens que começam a acompanhar estes manuscritos.

Os cavaleiros de Artur, que participam nestas aventuras, desviam-se agora de uma luta de sentido social e dicotómico contra o inimigo infiel, como era próprio das canções de gesta, e usam a sua força guerreira em confrontos que se associam a desafios de prodígio. As feridas dos combates em que se envolvem são duplicadas por outras sofridas em castelos de leitos perigosos ou em passagens difíceis para lugares de limite, figuradas por vezes pelos próprios elementos de combate, como a espada. Atingidos por essas feridas, entre provas do quotidiano guerreiro e outras provas misteriosas, inexplicadas na sua origem, manifestam, em corpos descritos como de uma Beleza Absoluta, uma presença de glória e plenitude, momentos privilegiados como a “joie d’amour”, designada segredo maior e ecoando, em analogia com a poesia cortês de origem provençal, uma androginia primordial e um desejo fundado no risco transgressor, próprio também dos rituais de passagem.

Tais aventuras maravilhosas, contextualizadas no ambiente cortês e cavaleiresco da época, tornadas elas próprias objecto e matéria de conto, trazem à escrita destas histórias uma novidade intelectual que está associada, principalmente, a Chrétien de Troyes, um homem da elite do seu tempo, que circulava entre os meios privilegiados da “clérge” e da corte. Esta nova escrita, em “romance”, que quer dizer língua vulgar, expressão que servirá, aliás, para designar estes novos textos (“roman courtois”), alarga o espaço de referências de um saber que era regulado pelo saber divino e pela língua oficial da igreja, anunciando uma nova visão do mundo e da própria natureza humana; opõem à ideia do homem bíblico, sobre quem tudo se sabe, condenado na sua condição terrena, uma construção mental que legitima uma nova força heróica, liberta dos limites do quotidiano, como ideia de continua busca e com sentido de revelação; construção essa, experienciada e desenvolvida nas próprias potencialidades expressivas do signo linguístico, remetendo continuamente para imagens em contraste, entre a queda e a renovação, separação e acolhimento, vida e morte, que organizam o quotidiano e as possíveis formas de o contar, como um desafio simultaneamente textual e hermenêutico, sem que um possa ser separado do outro; desenvolve-se como uma nova linguagem de conhecimento, fusão e ao mesmo tempo descoberta de uma mesma complexidade existencial e linguística, que o verbo e a sua natureza primordial simultaneamente guardam e revelam. “Crestiens seme et fet semance/ d’un romans que il ancomance” (vv 7/8): assim se inicia o Conto do Graal, um destes textos escritos por Chrétien de Troyes que se constituem como um desafio para as gerações vindouras e se desenvolverão em contínuas prosificações que dão continuidade a este projecto.

Durante os séculos seguintes, estas histórias, absorvendo e reflectindo diferentes dinâmicas culturais e religiosas, terão uma repercussão pan-europeia que atrai fortes audiências, em torno da Távola Redonda, a mesa que se torna símbolo desse centro que é a corte de Artur, escutando as aventuras dos seus cavaleiros, numa relação identitária que se prende sobretudo com a maneira de contar o mundo e a natureza humana – reorganização do quotidiano na relação com o que o transcende.

Continuadas em prosificações que se organizam num grande ciclo novelesco do Graal, conhecido pela sua popularidade como Vulgata, as histórias do rei Artur e esta matéria da Bretanha mantêm a mesma relação intrínseca com o mistério, no sentido da busca e da revelação, embora os métodos narrativos mudem, de acordo também com outros interesses requeridos por novos públicos de círculos mais religiosos. A riqueza metafórica e simbólica desenvolve-se, com uma perspectiva mais didáctica, em imagens alegóricas, ao mesmo tempo que os episódios e as aventuras se multiplicam, num “entrelaçamento” narrativo, estudado por Ferdinand Lot (Lot, 1954), que continua a funcionar como câmara de eco, como utensílio de identificação e orientação na relação com o segredo que a própria matéria encerra.

De entre as várias personagens, Lancelot, que desde os textos de Chrétien de Troyes, na qualidade de um dos melhores cavaleiros, protagoniza a principal ligação transgressora, na relação secreta e devocional que mantém com a rainha, adquire uma importância crescente na reescrita das histórias, tornando-se esse secretismo e a tensão que o envolve um dos temas simbolicamente mais consistente e dramático da acção (na fronteira entre mundos). Da mesma forma, de entre as múltiplas aventuras com sentido de demanda, impõe-se, de forma singular, a aventura do Graal, evoluindo de objecto maravilhoso, que inunda de luz o castelo por onde passa o jovem cavaleiro Perceval, tal como surgia num texto de Chrétien de Troyes, até ao vaso que terá recolhido o sangue de Cristo. Este objecto acompanha, aliás, as próprias mudanças da história no que respeita à figuração das fronteiras com o outro mundo, entre o maravilhoso e a sua apropriação pelo sistema doutrinário da igreja que Jacques Le Goff designa como miraculoso (Le Goff, 1985:19-37).

A inconsequência desta aventura que resulta perdida para os cavaleiros, assim como a denuncia que levará à separação de Lancelot e Guenièvre e a batalha final que Artur trava com o seu filho incestuoso, Mordret, expõem, em *La Mort le Roi Artu*, última parte do ciclo, a catástrofe final, como visão trágica de toda a complexidade existencial, imaginário esgotado, também ao nível da própria escrita que põe limites à liberdade do símbolo de Chrétien. Num momento final Artur será deslocado pela fada Morgana para a ilha maravilhosa de Avalon, como reduto mítico. Fica a memória desse acto heróico cavaleiresco, principalmente como acto de criação em que o sangue de combate se quis também linguagem de Beleza e de Absoluto.

A especificidade literária destes textos, redescobertos a par de um revivalismo romântico em torno da figura mítica de Artur, não se tem deixado confinar aos limites de qualquer interpretação. Em contrapartida, tornou-se espaço e motor de experimentação em várias áreas artísticas que têm trazido até hoje vitalidade e variedade a esta tradição arturiana dando-lhe voz, cor e movimento.

Vários estudos centrados nesta recepção têm, nas últimas décadas, registado e seguido, como um processo em aberto, as múltiplas formas e produções, na área das artes e do espectáculo, em que se revisitam estas personagens e episódios, muitas vezes à luz dos estereótipos do presente.

O sucesso de bilheteira que foi, nos anos 50, *Knights of Round Table* (1953) apoia-se em actores que são estrelas da época, Ava Gardner e Robert Taylor, nos papéis de Guenièvre e Lancelot, e também no particular destaque que é dado à relação triangular que os opõe a Artur, apresentada num contexto glamouroso, com destaque para os figurinos e para os ambientes, ao encontro de solicitações pré-identificadas (Harty, 1999: 5-39).

Num outro contexto, surgem projectos, ainda na área do cinema, que partem à redescoberta de uma visão do mundo medieval cultivando de perto

a estética de estranheza e do mistério inerentes às suas fontes literárias. É essa particular liberdade de autor, com que alguns se colocam na narrativa medieval, que aproxima perspectivas artísticas como as de Éric Rohmer e Robert Bresson, numa época considerada de apogeu do cinema literário. Ambos sugerem, na singularidade das suas obras, a possibilidade de recriar, numa linguagem, toda a riqueza sistémica inerente a este campo literário medieval, investindo-a na ideia de um público moderno (Harty, 2002: 7-34). Eric Rohmer, realizador de *Perceval le Gallois*, seguindo de perto o texto do mesmo nome, escrito no século XII por Chrétien de Troyes, mais do que remeter para os factos, tal como poderiam ter sucedido, parte da sua tecedura poético-narrativa a que se sobrepõe o próprio acto narratológico. Assim, as personagens, como Perceval, intercalam, nas suas falas, a primeira com a terceira pessoa, narrando os seus próprios pensamentos e acções, para que esse ritmo poético-narrativo não se perca, ao mesmo tempo que a atenção do espectador é deslocada da acção e dos elementos naturais para o próprio acto de os narrar, invocação dessa dimensão mítica e parcialmente desconhecida da realidade. Rohmer, que filma florestas, castelos e outros elementos naturais em cenário, trabalha os ambientes a partir de iluminuras dos manuscritos medievais, permitindo que o espectador sinta esses artificios como evidentes, como códigos por decifrar³. A realização encerra assim do mesmo princípio literário, conduzindo à experiência do indizível, como forma de interrogação e busca, transportando sinais, mais do que memórias de factos ou acções tal como poderiam ter sucedido. É nesse sentido poético, cuja materialidade e perspectivas se exaltam e se cultivam como espaço acolhedor de contradições e liberdade que ambas as linguagens se aproximam.

O filme de Eric Rohmer, concebido a partir de um dos textos iniciais do desenvolvimento literário da lenda, centrado no percurso do jovem cavaleiro Perceval, pontuado por ritos iniciáticos associados à cavalaria, será de alguma forma complementado por um outro filme, de Robert Bresson, que tem no texto “*La Mort le Roi Artu*” a principal fonte de inspiração. Também aqui Bresson parte de alguns episódios e personagens para, mais uma vez, pôr em evidência, sobretudo, formas de comunicação (sinais) que, partindo de um contexto signifiante de raiz medieval, possam nomear, no presente, dimensões que se escondem para além do óbvio e se estendem noutras direcções, para além do tempo cronológico. Depois de um “close up” inicial em que se vêem só corpos revestidos de armaduras e uma cabeça cortada, sem que se veja o agente da morte do outro, ir-se-ão desenvolvendo tensões entre aquilo que pode ser percebido e/ou unicamente pressentido. Nessa via-

³ “Entretien avec Eric Rohmer” in *Cinematographe*, nº44, Fev., 1979, pp5-9; Eric Rohmer, “Note sur la traduction et sur la mise en scène de *Perceval*”, *L’Avant Scène*, Fev. 1979, pp. 6-7.

gem ao passado, envolto em distância, os sentidos são convocados e activados por um princípio de estranheza e interrogação face ao desconhecido. Desde logo na forma como Bresson usa os sons dos trotes e das armaduras dos cavaleiros, que se estendem para além do que é captado pela câmara. A esta ansiedade de ouvirmos o que não vemos, acresce o facto de estes sons, de tão elaborados, acabarem por tomar uma vida e um significado próprios, “como referencia hiperreal”(Rider *et al*, 2002:149-162). Num outro plano, é convocada toda a emotividade associada à relação de Lancelot e Guenièvre, como um ready made, para ser contrastada com uma presença desapaixonada dos autores, remetendo assim a linguagem filmica, à semelhança da escrita medieval, num mesmo princípio contrastivo, para uma tensão auto-reflexiva e uma dimensão metafísica dessa relação transgressora. A rainha, associada, na tradição literária da lenda, desde Chrétien de Troyes, em *Le Chevalier de la Charrette*, a um desejo proibido, assim como a uma presença de beleza absoluta, venerada como corpo santo (vv. 4652/3), surge no filme de Bresson como único corpo sem armas, corpo pele, exposto na sua máxima vulnerabilidade, em contraste com as armaduras dos cavaleiros, explorando essa tensão inerente ao imaginário medieval.

Bresson foi buscar a Chrétien e aos romances da Távola Redonda, para além das personagens, a ideia da demanda, que amplia e interpreta, como espaço de experimentação e descoberta.

Nesta medida poderá estabelece-se aqui uma relação de sentido com Jan Fabre tal como o próprio se expõe na sua curta-metragem LANCELOT, numa lógica de auto-representação, como um alter-ego na sua condição de artista. O filme começa com um grande plano do rosto de Fabre, contorcido num esgar, fragmento de uma luta estilizada que se desenvolve em vários movimentos contra atacantes invisíveis, até cair no solo.

Nesta performance, como é referido no texto de apresentação, o artista assume-se “guerrier de beauté”, deslocando de novo o anacronismo das figuras medievais para o artefacto expressivo. A questão torna-se, sobretudo, e mais uma vez, um envolvimento em causas estéticas. A defesa de um território de contornos ao mesmo tempo reais e metafóricos, e a deslocação protegida para essa “extraterritorialidade”, relação transgressora com os limites; artefacto que aqui recupera de novo o imaginário literário arturiano numa evocação dessa propriedade transfiguradora da matéria em acção, identificada agora com a própria fisicalidade do artista: “o corpo humano é um campo de liberdade criadora, um autêntico laboratório onde ocorrem processos químicos surpreendentes; a própria carne é um traje maravilhoso...no meu caso tudo gira em torno do meu corpo, a anatomia e o espírito. Mas procuro sempre a beleza” diz Jan Fabre em entrevista ao “Diario Del Mundo”⁴.

⁴ Suplemento “El Cultural” do “Diário Del Mundo” (2004), 14-24 Outubro. <www.elcultural.es>

Também no campo das artes cénicas, a encenação que o grupo de teatro “O Bando” apresentou no ano 2000 do texto para teatro de Tankred Dorst, “Merlim ou a terra deserta”⁵, veio recriar mais uma vez esse universo enquanto expressão artística de questionamento, em aventura. O próprio dramaturgo Tankred diz ter querido reabilitar o mistério, a fantasia do espectador, em vez de contar histórias que se transformassem em paráfrases das ciências sociais⁶. Centrando a acção agora na personagem de Merlim, o mágico que acompanha Artur e cuja concepção, conforme os textos da *Vulgata*, resulta do encontro de uma mulher com o diabo, episódio atestado também em algumas iluminuras da época, Tankred confessa que para além da história foram sobretudo as imagens estáticas e as metáforas que o inspiraram. Na relação com os textos que lhe servem de base, colhe sobretudo, como confessa, nesse entrelaçamento de episódios e personagens, o entendimento do seu ritmo interior, liberdade da qual se apropria, inclusive na forma de lidar com o tempo da acção. Partindo de uma aceitação dos limites, a que a própria escrita conduz, visa, simultaneamente, horizontes mais amplos, libertos também de uma linearidade narrativa: Perceval vê um grupo de cavaleiros e toma-os por anjos; Lancelot e Guenièvre jogam xadrez e são descobertos; Guenièvre recolhe-se para um convento, integrada numa procição; Artur mata o filho, Mordret – antes de ser levado para a ilha de Avalon. Cenas estas onde vão entretecer-se os novos problemas da humanidade, figuras da realidade contemporânea, num processo em aberto e em progresso, como confessa o autor que opta por manter algumas novas personagens, como um Rotchild, e retirar outras, como Nijinski, a grande figura da dança moderna, vista como libertadora, face aos cânones.

Assim, como num sistema vivo, em continua relação com o mundo, e num contexto de relatividade temporal sustentado, simbolicamente, pela personagem de Merlim, desconstroem-se formas de organização política e estruturas sociais esgotadas e viciadas, num percurso de utopias falhadas que, como denunciavam já os textos medievais, a humanidade carrega em si; ao mesmo tempo, na forma livre de lidar com as categorias narrativas do tempo e do espaço, o autor vê também uma possibilidade de reflexão sobre o teatro, e sobre a linguagem teatral, na sua função auto-representativa e transfiguradora, referindo o caso de um espectador que quando sai da primeira representação da peça julga que a rua é um sonho e o sonho é realidade.

Assim, os textos arturianos que seguem, desde os fundamentos da literatura francesa em língua vulgar, uma tradição literária iniciada por Chrétien

⁵ Tankred Dorst, *Merlim ou a terra deserta*, tradução de Vera San Payo de Lemos, versão dramatúrgica de João Brites, Teatro “O Bando”, 30 Março, 2000

⁶ Conversa conduzida por Peter Becker, Theater Heute, 4/1979, tradução de Vera San Payo de Lemos in *Catálogo* (2000), “Merlim”, Teatro “O Bando”.

de Troyes, com posterior extensão a outras línguas, integram-se como um sistema vivo, a partir das suas próprias raízes fundadoras, num tempo e num espaço relativos, aliando a palavra à memória alquímica de um princípio de transmutação.

Estes textos, cujas características se constituem, a vários níveis, como suportes físicos entre as coisas e a essência delas, vão-se configurando, ao longo dos tempos, como importantes matérias de inspiração e experimentação para outras artes, que, nos diferentes artefactos expressivos, nela procuram a modernidade dos seus fundamentos discursivos, produtores de sentido na relação com as contingências de um quotidiano gasto.

Ao mesmo tempo, também a especificidade comunicacional destas artes fundadas numa poética arturiana, acolhedoras e recreadoras das suas relações simbióticas, ajudará a aprofundar o conhecimento dos textos medievais, na dinâmica de um imaginário de fronteira espacio-temporal, transversal às épocas e aos modelos sociais, encerrando o contínuo desafio dos seus pressupostos auto-reflexivos e produtores de sentido.

As fontes literárias medievais alimentam, no cruzamento com as outras artes, um percurso hermenêutico-discursivo que se mantém em progresso e em aberto, interpelando a experiência temporal, entre o passado medieval e a contemporaneidade.

Bibliografia

- Aguiar e Silva, Victor Manuel de (1990), *Teoria e Metodologia Literárias*, Lisboa: Universidade Aberta, p. 163.
- Chrétien de Troyes (1983), *Le Chevalier de la Charrete*, ed. Mário Roques, Paris: Librairie Honoré Champion, vv4652/3.
- Chrétien de Troyes (1984), *Le Conte du Graal (Perceval)*, TomeI, ed. Félix Lecoy, Paris: Librairie Honoré Champion, vv.7e 8
- Harty, J. Harty (2002), “Cinema Arthuriana: An overview” in *Cinema Arthuriana*, Edit. Kevin J. Harty, North Carolina and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, pp. 7-34.
- Harty, J. Kevin (1999), “Lights! Camelot! Action! – King Arthur on Film” in *King Arthur on Film, New Essays on Arthurian Cinema*, ed. Harty, J. Kevin, North Carolina and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, pp. 5-39.
- La Mort le Roi Artu* (1996), ed. Jean Frappier, Genève: Droz.
- Le Goff, Jacques (1985), *o Maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval*, Lisboa: Edições 70, pp. 19-37.
- Lot, Ferdinand (1954), *Étude sur le Lancelot en Prose*, Paris: Champion.
- Rider, Jeff et al, (2002) “The Arthurian legend in French Cinema: Robert Bresson’s *Lancelot du Lac* and Eric Rohmer’s *Perceval le Gallois*”, in *Cinema Arturiana, o.c.*, pp. 149-162.

Resumo

Os estudos literários arturianos são aqui abordados numa perspectiva comparada – entre o passado medieval e a contemporaneidade e também entre a literatura e outras artes. Retomando os textos e o imaginário literário medievais como fontes, destacam-se, neste diálogo, uma *performance* filmica de Jan Fabre, os filmes “Lancelot du Lac” de Robert Bresson e “Perceval” de Eric Rohmer, assim como também a peça “Merlim ou a terra deserta” adaptada e encenada pela companhia “O Bando” (a partir do texto dramaturgico de Tankred Dorst).

Sublinha-se um percurso de “Demanda” interartes que interpela e interpreta a representação temporal, entre o passado medieval e a contemporaneidade.

Palavras-chave: Literatura e outras artes; Literatura cavaleiresca arturiana; Filmografia cavaleiresca arturiana; Imaginário arturiano e artes cénicas; Demanda; Representação do tempo e relatividade